

LEOPARDI A LA LITERATURA CATALANA

(Panorama general i nota sobre les traduccions de Josep Carner)

Rosend Arqués

IN AQUESTES PÀGINES NO PRETENEM PAS DONAR UNA visió completa de la recepció de Leopardi a la cultura catalana. Alguns estudis ja ens han fornint les dades positives essencials i nosaltres mateixos hem iniciat el que hauria de convertir-se en un estudi sobre el leopardisme en les literatures ibèriques vist des del punt de vista de la teoria de la recepció¹, que potser un dia sortirà a llum. Aquí ens interessa bàsicament situar d'una forma esquemàtica els antecedents i el context en els quals es situen les traduccions carnerianes de Leopardi. És per això que ens hem permès d'adoptar una taxonomia que a voltes pot resultar massa general i d'altres massa constrictiva o reductora, per bé que dibuixa a bastament —des del nostre punt de vista si més no— el recorregut del leopardisme a Catalunya i fins i tot en altres cultures². Estudiarem, per tant, els tres camins principals de la recepció de Leopardi que podem sintetitzar amb els mots: a) formalisme classicista; b) ideologia positivista i/o pesimista; c) diarisme.

Hem de dir, a més, que, per no allargar-nos, tractarem en un únic

¹ Pel que fa a la recepció de Leopardi a la Península Ibèrica hi ha principalment dos treballs positivistes: Carmen de BURGOS SEGUÍ, *Giacomo Leopardi, su vida y sus obras*, València, 1981, 2 vols. i A.A. del GRECO, *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*, Nova York, 1952. Vegeu a més FRANCO MEREGALLI, *Valera y Leopardi*, «Revista de la Universidad de Oviedo», 1948, pp. 3-20, J. ARCE, *Literatura italiana y española frente a frente*, Madrid, 1982 i «La letteratura romantica italiana nella Spagna», dins *Il Romanticismo*, Budapest i R. ARQUÉS, *Notes sobre la recepció de Leopardi en la cultura catalana del segle XIX* (tesina inèdita), Barcelona, 1985.

² Vegeu G. LONARDI, *Leopardismo*, Florència, 1974; G. SINGH, *Leopardi e l'Inghilterra*, Le Monnier, Florència, 1968; Felice del BECCARO, «Leopardi nella critica francese dell'Ottocento», dins *Leopardi e l'Ottocento*, Firenze, 1970, págs. 197-221; Graziella PAGLIANO UNGARI, «Leopardi nella poesia francese dell'800», dins *Leopardi e l'Ottocento*, cit., pp. 469-491.

bloc els tres tipus en què se sol dividir la recepció, a saber, *passiva*, *reproductora* i *productiva*³. Afegirem, d'altra banda, que si bé no són pas moltes les traduccions catalanes d'obres de Leopardi —encara que algunes són prou significatives—, detectem, però, en els assaigs, les crítiques, les cartes i els comentaris una recepció reproductora constant que ens demostra un gran interès pel món poètic del recanatès.

El coneixement de l'obra de Leopardi es difongué a Espanya a partir de la publicació de l'assaig de Juan Valera titulat *Sobre los cantos de Leopardi*⁴, en el qual ja apareix ni que sigui tímidament la contraposició entre «forma» i «ideologia» que caracteritzarà la recepció d'aquest poeta dins el paradigma que hem anomenat «formal-classicista», fins i tot arreu, Itàlia inclosa⁵, car Valera després de dir que és un poeta «estupendo» i de subratllar la «mágica elegancia de sus versos», lamenta el seu ateisme. D'aquesta mateixa opinió —extremant-la encara més fins i tot— serà la majoria de persones que integraren el cercle d'intel·lectuals i estudiosos que d'una manera o altra es relacionaren amb el grup conservador de Josep M. Quadrado i Marcelino Menéndez y Pelayo, entre els quals hem de recordar Obrador i Benassar, J. L. Estelrich, Miquel Costa i Llobera, Joan Alcover, Antoni Rubió i Lluch, etc., que oposaren el «classicisme» formal i la sinceritat poètica dels versos del poeta italià a —per dir-ho amb paraules de Menéndez y Pelayo— «lo único que tiene de moderno [que] es lo malo, la filosofía lúgubre y desesperada, que en él debe considerarse como una verdadera enfermedad»⁶. També Miquel Costa i Llobera palesa aquesta actitud bífrot⁷, per tal com, d'una banda, elogia el poeta que el deixa «suspès i admirat [per] la seva frase valenta y severa, la dicció nutrida y perfecta, el pensament vigorós y la fonda sensibilitat» i, per l'altra, critica el dubte i l'escepticisme de les seves idees en una poesia anomenada *Sobre un concepto de Leopardi*⁸.

Dins d'aquest mateix àmbit de recepció sorgí també la visió espiritualista de Leopardi com un «místico ateo» (Valera) al qual tan sols faltava «la fe para ser cristiano». Paraules que repetirà, entre altres, José Alcalá Galiano («cristiano sin fe»). I, en la direcció contrària de la crítica que Cos-

³ Pel que fa a aquests conceptes, vegeu Maria MOOG-GRÜNEWALD, «Investigación de las influencias y de la recepción», dins M. SCHNELING, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, a cura de..., Barcelona, 1984, pp. 69-100.

⁴ Juan VALERA, *Obras completas*, vol. II, pp. 21-31. Vegeu també F. MEREGALLI, *Valera y Leopardi*, cit.

⁵ LONARDI, op. cit.

⁶ M. MENÉNDEZ I PELAYO, «Cartas de Italia», dins *Crítica literaria*, V.

⁷ M. COSTA Y LLOBERA, *Epistolari amb Ramon Picó i Campanar*, Palma de Mallorca, 1975, pp. 66; vegeu també R. ARQUÉS, «Leopardi en Costa i Llobera i M. S. Oliver», *Reduccions*, 36 (1987), pp. 71-78.

⁸ *Obres completes*, Barcelona, 1924, vol. IV.

ta i Llobera adreçava a l'escepticisme leopardià considerat com un pecat d'orgull, es difongué també una interpretació cristiana de les idees leopardianes basada en la crítica d'aquest poeta a les veritats científiques i a l'antropocentrisme i sobretot en la sinceritat del seu dolor.

En els idil·lis leopardians, per exemple —i passant a un altre motiu lligat a aquest mateix punt de vista—, no es cospa la valença filosòfica de la contraposició entre l'espai immens de l'univers, sobretot, de l'univers mental o de la imaginació i la petitesa de la veritat o, per dir-ho amb altres paraules, entre el temps de les il·lusions i el de les veritats, sinó que se'ls torna a integrar en l'atmosfera pastoral, d'arrels virgilianes, horacianes o teocristianes —que els lectors de Leopardi d'aquesta època relacionaran constantment amb Fray Luis de León—, atmosfera en la qual, malgrat els dubtes i els malestars del jo líric, es subratlla l'«harmonia» del paisatge i de la vida que constitueix un isomorfisme de l'harmonia de la creació (M. S. Oliver, Carner). En el fons, pensen que el món és ben fet, cosa que no creia pas Leopardi, al contrari (vegeu Cesare Galimberti, cit. més endavant).

Molts dels receptors catalans i castellans de l'obra leopardiana que partien d'aquest punt de vista espiritualista i, en gran part, catòlic, mitificaren la figura del personatge-poeta Leopardi, perquè, al costat de mites com el poeta personatge Tasso, representava, segons aquests lectors, la pervivença, millor dit, el renaixement de la poesia, malgrat i a contracorrent del predomini de la veritat, la ciència i el materialisme. Costa i Llobera n'és un exemple⁹.

Leopardi, però, era excessiu fins i tot des del punt de vista formal per a aquests intel·lectuals i poetes que n'exaltaven la forma. El vers blanc, els hipèrbats agosarats per bé que equilibradíssims, els encavalcaments constants, les rimes i les assonàncies internes, les cesures sintàctiques a l'interior del vers en feien un model inabastable i massa radical per a uns poetes en llengua catalana que encara es trobaven en plena recuperació romàntica de la tradició poètica popular i que apuntaven vers un ideal d'elegància planera i intel·ligible. La recepció «neoclàssica» de Leopardi, doncs, l'integrà dins una lectura més ordenada, objectiva i essencialista en què l'absència de fenòmens mètrics i sintàctics pertorbadors i subjectius (encavalcament, hipèrbaton...) es trobava als antípodes de l'actitud romàntica que tendia a veure el món com una dimanació del jo. Al contrari, en els nostres neo-classicistes del segle XIX i començaments del XX l'estructura del món és prèvia a qualsevol sentor de nihilisme absolut —en la formació del qual Leopardi ocupa un lloc primordial— i a qualsevol anun-

⁹ R. ARQUÉS, *Leopardi en Costa i Llobera...*, cit.

ci de la «mort de Déu», de manera que encara s'entén la humanitat com una cosa sotmesa a la Llei i els malestars dels homes com el fruit de la incapacitat de sentir la presència de la divinitat, és a dir, de la manca de fe o de la poca fe. És en aquest horitzó d'expectatives que es situa també aquella segona generació de classicistes que continuaren la tasca dels mallorquins per integrar la mètrica clàssica a les lletres catalanes, mitjançant l'apropriació de la mètrica dels poetes italians (Carducci, Manzoni, Leopardi). Cal recordar, en aquest sentit, les versions leopardianes de Miquel Ferrà, Miquel Fortesa, Tomàs Garcés, Lluís Permanyer, J. M. López-Picó, etc.¹⁰.

L'autor dels *Canti* fou admirat també pels parnassians no tan sols des del punt de vista formal, terreny en el qual el convertiren en un dels models de la seva recerca formal «classicista», sinó també des de la perspectiva del contingut, camp en què en subratllaren els aspectes més pessimistes, bo i convertint-lo en un decadent. La citació de Leopardi en els contes de Jeroni Zanné n'exemplifica a bastament aquesta actitud receptora (pròpia també d'Alfons Maseras —traductor de tots els *Canti*—, de Dídac Ruiz, etc.), contra la qual clamava i es queixava Joan Alcover¹¹.

Aquells, d'altra banda, que valoraven el pensament leopardià des de posicions filosòfiques positivistes, realistes o naturalistes i que, des del punt de vista polític, es trobaven al pol oposat dels conservadors classicistes, car militaven a les files liberals o federalistes, tot i considerant-lo el primer poeta del segle (Bartrina, Yxart, Sardà, Oller, Pin i Soler, etc.), no en saberen extreure les conseqüències formals necessàries, tal vegada perquè els poetes d'aquests àmbits de recepció eren inferiors des del punt de vista poètic i, sens cap mena de dubte, més «prosaics» i d'un realisme més burgès i urbà.

Yxart és categòric quan veu en Leopardi l'exemple més clar per convèncer el seu cosí Oller que la «repugnància» d'algunes escenes de les obres modernes no es contradiu amb el seu caràcter artístic: «Veuràs! En Leopardi —que per cert és llatí de raça, llatí d'art i d'esperit— és el poeta més desencantador de la vida, més fúnebre i pessimista que el mateix Oswald... i, precisament, és potser el primer poeta del segle, sense bromes, el primer»¹². Bo i subratllant els perills del pessimisme leopardià i ibsenià (pessimisme que, convertit en ideologia decadent, trobaria en el llibre *Entartung* de Max Nordau el seu catecisme), s'entusiasmava davant l'emoció veritable i la transformació increïble de les dades racionals en poesia

¹⁰ Vegeu CARNER, «De l'acció dels poetes a Catalunya», dins *El reialme de la poesia*, a cura de N. NARDI i I. PELEGRÍ, Edicions 62, Barcelona, 1986, pp. 76-96.

¹¹ J. ALCOVER, *Art i literatura*, Barcelona, 1904.

¹² *Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller*, «La Revista», XXII (1936), p. 69.

a les obres d'aquests autors. També en aquest cas, doncs, és a dir, pel que fa al contingut, els realistes o naturalistes no n'acceptaren ni en rebren tot el rerafons i la complexitat filosòfica. Sardà, per exemple, que en traduí força prosaicament alguns cants (*La nit del dia de festa* i *A la lluna*), en la seva pròpia poesia es dona una reducció burgesa, urbana, familiar i realista de l'atmosfera dels idil·lis leopardians¹³. És possible que tan sols Joaquim M. Bartrina copsés les pregoneses del món leopardià que, en part, eren el precedent de la poètica del reusenc centrada en la tensió entre el cor i el cervell¹⁴. Per això es devia sentir atret per l'abisme i la fisura que s'obria en la representació de la «totalitat» del món arran de la victòria de la «veritat» que Leopardi denunciava i palesava com una cosa inexorable, malgrat la qual, però, si més no segons l'opinió del poeta de Reus, encara se sentia batre *alguna cosa* que no era aquesta veritat de la ciència i de la raó; tesi que fonamenta el seu llibre titulat precisament *Algo*¹⁵.

El tercer àmbit de la recepció leopardiana que volíem comentar és el que definíem com a «diarisme», que, però, té també un vessant líric i fins i tot novel·lístic que podríem anomenar «història d'un cor» o d'una «ànima». A aquest últim pertanyen obres com el *Dietari* (1908) de Francesc Rierola, la *Vida interior d'un escriptor* (1928) de Puig i Ferrer. Aquest últim no tan sols reflecteix la recepció de l'obra lírica de Leopardi sinó també de l'obra en prosa, els *Pensieri* i, sobretot, el *Zibaldone*. Recordarem que Albert Aldrich l'any 1912 traduí els *Pensaments* del recanatès, obra que més tard prologà Agustí Esclasans; traducció contemporània a les versions que J. M. de Segarra va fer d'alguns dels textos de les *Opere morali*. El Leopardi diarista deixà sens dubte una petja encara més pregona en l'obra del gran prosista català Josep Pla, cosa que és evident en el llibre *Notes per a Sílvia* construït sobre els camins fressats pel *Zibaldone*, i en les múltiples citacions que en fa al llarg de la seva voluminosa obra¹⁶.

A aquest ràpid repàs de la recepció de Leopardi en la cultura catalana caldria afegir l'interés —global finalment— per l'obra leopardiana que de-

¹³ Pel que fa a les poesies de Sardà vegeu J. SARDÀ, *Obres escollides (Sèrie catalana)*, Barcelona, 1914, pp. 269-281. Les traduccions publicades de Leopardi, *op. cit.*, pp. 324-326.

¹⁴ Vegeu J. M. COSSÍO, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, pp. 599-605 i R. ARQUÉS, «El leopardisme de Bartrina, mite o realitat?», *Rassegna iberistica*, 25 (1986), pp. 19-30.

¹⁵ Vegeu J. MOLAS, «Joaquim M. Bartrina», dins *Història de la literatura catalana de RIQUER-COMAS-MOLAS*, vol. VII, pp. 495-497 i R. ARQUÉS, «El leopardisme de Bartrina...», *cit.*

¹⁶ Pel leopardisme de Pla vegeu principalment *Notes per a Sílvia*, Obra completa, vol. 26, Barcelona, 1974; *Itàlia i el Mediterrani*, Obra completa, vol. 37, Barcelona, 1980; *Cartes d'Itàlia*, Barcelona, 1983.

mostren, entre altres, poetes contemporanis com Antoni Marí (vegeu el llibre *El preludi*) i Narcís Comadira (vegeu-ne les traduccions dels *Canti* dins el primer volum de l'antologia de la *Poesia italiana*) que obren un nou horitzó leopardista en les nostres lletres.

L'any 1921, Carner decidí fer oposicions per entrar al cos diplomàtic espanyol. Aquest acte privat causà terror i sospites entre la intel·lectualitat catalana. Era encara massa recent el cas de «Xenius» (Eugeni d'Ors), perquè hom no veïés ombres i fantasmes darrere aquest propòsit. Tot-hom es preguntà el significat d'aquesta partença, car no hem d'oblidar que l'autor d'*Auques i ventalls* feia vint-i-cinc anys que senyorejava en el panorama poètic català i era popularíssim. Tot i que ell en tot moment deixà molt clar que se n'anava únicament per «raons de família», el cert és que la determinació produí desconcert i soroll, vist que encara l'any 1923, «Gazel» parlava de la Catalunya devoradora d'homes i que l'any 1924, el duo Pla-Xammar insistien de bell nou en el mateix tema. Però, segons que podem deduir d'una carta, encara inèdita, que dirigí (13 de gener de 1922) a l'amic Jaume Bofill, els primers temps a Itàlia tampoc no devien ser cap paradís des del punt de vista de l'economia: «P.S. A darrera hora, [...] si les coses aquí, econòmicament, se m'agregen, és clar que em fóra una solució (per bé que la cosa no em sembla pas fàcil) trobar quelcom a Barcelona»¹⁷. El fet és que Carner fou nomenat vicecònsol al Consulat General d'Espanya de Gènova, ciutat a la qual arribà el 14 de març de 1921. Josep Pla, en l'esmentat *Homenot* —al qual remetem perquè constitueix encara el millor retrat de l'artista en la capital de la Ligúria— recorda que tingué ocasió de visitar-lo a l'oficina del Consolat de via Maragliano i, a voltes, l'acompanyà a la Societat Científica i Literària de Piazza Fontana-Marose on Carner solia llegir i escriure havent acabat la feina de cancelleria. Qui sap si en cap d'aquests moments parlaren de Leopardi i de les traduccions que ens ocupen, ja que tots dos havien estat tocats pel geni leopardià, per bé que des de perspectives diametralment oposades, i tots dos, poc o molt, l'estudiaven. Mentre Pla llegia sobretot el *Zibaldone* i estudiava i traduïa l'estudi de De Sanctis sobre el poeta italià, Carner llegia i traduïa els *Canti* i les *Operette morali*¹⁸.

La distància de Barcelona i el nou treball no frenaren pas la seva la-

¹⁷ Carta de Carner a Bofill i Mates del 13 de gener de 1922, de l'epistolari inèdit Josep Carner - Bofill i Mates dipositat a la Biblioteca de Catalunya.

¹⁸ J. PLA, *Itàlia i el Mediterrani*, cit.

bor poètica i d'escriptor atent a la realitat, a la nova realitat literària fins i tot, que l'envoltava. Entre les moltes col·laboracions poètiques i periòdiques que Carner publicà al llarg d'aquests anys a *La Veu de Catalunya*, recordarem que, a més d'alguns poemes dedicats a aspectes o llocs d'Itàlia¹⁹, publicà la traducció de dos sonets de Petrarca (octubre 1921) i que gairebé un any després d'arribar a Gènova sortiren les tres primeres versions de Leopardi, a les quals se sumaren altres dotze en un període de dos anys i mig, la qual cosa dóna la mesura d'un interès perllongat i pregon pel poeta de Silvia.

Malauradament no ens ha pervingut cap notícia ni cap comentari que documenti aquesta passió leopardiana de Carner, llevat d'una frase en una lletra dirigida a Bofill i Mates²⁰, a qui comunica: «He escrit encara alguns versos i he traduït una certa quantitat de poemes de Leopardi». I prou.

Significativa és, en canvi, la tria dels poemes leopardians que traduï. Gairebé tots ells pertanyen als denominats «idil·lis» (10 de 15): *Il passero solitario*, *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *La vita solitaria*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *La quiete dopo la notte*. Les altres cinc poesies que escollí són quatre cançons —*All'Italia* (1818), *Alla sua donna* (1823), *A se stesso* (1833) i *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (1831-1833)— dels *Canti* i una altra que és el cant inicial de la narració *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1824) del llibre *Operette morali*.

Pel que fa als idil·lis, cal dir que Leopardi, a partir sobretot dels anys 1818-1919, va anar el·laborant una poètica basada en una interpretació personal de l'idil·li clàssic; forma poètica que, segons ell, havia de tornar a apropar-se a la «bella rozzezza» i a la «mirabile verità» dels idil·lis de Teòcrit i havia d'expressar «situazioni, affezioni, avventure storiche». On «storiche» significava la dimensió temporal o espacial a partir de la qual el jo líric construeix una narració: la història de l'ànima. En concret, però —no en va εἰδύλιον és el diminutiu d'idea—, els idil·lis leopardians es basen, com molt bé ha analitzat Cesare Galimberti²¹, en la bipolarització de l'espai (i fins i tot del temps) que trobem en l'idil·li per excel·lència, *L'infinito*, entre un enllà i un aquí (que tal vegada també podríem traduir més enllà i cap aquí) separats per la tanca de mates (*siepe*)²². L'enllà esdevé,

¹⁹ Vegeu els articles sobre Itàlia que publicà a *La Veu de Catalunya* els anys 1922-1924.

²⁰ Es tracta de la mateixa carta que hem citat abans escrita el 13 de gener de 1922.

²¹ C. GALIMBERTI, *Leopardi: meditazione e canto*, introducció a GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura de M. A. RIGONI, Milà, 1987, pp. XIII-LXXIX.

²² Pel que fa l'anàlisi de *L'infinito* i la importància dels deíctics vegeu M. FABRIS, «Analisi strutturale dell'Infinito leopardiano», *La ricerca*, 15, 3, 1970 i A. MARCHESE, *Metodi e prove strutturali*, Milà, 1979, pp. 287 i ss.

tot seguit, objecte d'una visió estètica i, per tant, estàtica, la perfecció (ideal) del qual contrasta amb les limitacions de l'aquí, és a dir, amb la migradesa d'allò que es troba a aquesta banda de la tanca (la veritat, la realitat).

L'infinito constitueix, sens cap mena de dubte, la visió més radical i perfecta de la contraposició entre els dos mons que s'exclouen i, al mateix temps, el desig de retrobar els lligams entre ambdós²³. Tan sols *Alla luna* se li acosta pel pes específic que també té l'enllà en aquest poema. Cap dels altres idil·lis no registra aquesta tensió que Galimberti anomena «visionària», car tots ells redueixen, per contrast amb *L'infinito*, l'enllà a una mena d'impuls inicial o a un marc que d'alguna manera transfigura la «vida de l'ànima» o les «reflexions» que Leopardi presenta. Millor dit, en els idil·lis *La sera del di di festa*, *Alla luna* i *La vita solitaria* l'enllà ja no és el lloc de la contemplació sense temps, sinó un espai perdut en un temps remot, l'espai de la nostàlgia d'una era passada.

Les cançons de Leopardi, molt poc representades en la tria de Carner, segueixen un altre recorregut. Leopardi confronta en elles dos temps històrics: l'abans i l'ara. Aquesta confrontació és sobremanera evident a la poesia *All'Italia* —en què Carner devia sentir ecos apocalíptics familiars i per aquesta raó l'escollí, per bé que no n'acabà la versió, deixant-la, però, en un punt que sembla un poema complet— i en altres poemes que Carner no seleccionà (*A un vincitore del pallone*, *Bruto minore*, *Alla primavera*, etc.).

Trià *Alla sua dona*, una de les poques poesies (l'altra fou *Al conte Carlo Pepoli*) que Leopardi va escriure al llarg de sis anys de silenci poètic (1822-1828, els anys del descobriment de la «veritat») i en la qual contraposa el món, tal vegada inexistent, de les idees i, en concret, de la idea de Dona al «secol tetro», a l'«ardo suolo» que aquella imatge sembla encara poder redimir.

Escollí també la cançó *A se stesso*, en què, al ritme d'un adagi fúnebre o d'un motet, el poeta italià afirma la nul·litat de totes les coses, fins i tot del seu dolor, per haver descobert que el seu amor no era etern. La il·lusió primordial, doncs, era creure's etern. Havent descobert aquesta falsedat, tan sols restava la nua veritat, és a dir, la convicció que les coses que són són no-res²⁴. Per damunt d'aquesta extrema negativitat, però, encara s'aixeca, ni que sigui per última vegada, el cant del poeta.

²³ C. GALIMBERTI, *op. cit.*

²⁴ E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia*, Rizzoli, Milà, 1990.

Passem ara a analitzar algunes de les versions més significatives per copsar la manera de traduir, les variacions entre l'original i la traducció i el significat d'aquestes variacions i d'aquesta manera de traduir en funció de la poètica de Carner i de la cultura catalana de l'època.

Considerem, en primer lloc, la versió de *L'infinito*, poesia que és, com ja hem vist, un dels paradigmes de la poètica leopardiana. Repetim que *L'infinito* es basa en la contraposició *questo/quello*, contrast isomorf de l'oposició filosòfica *aquí/enllà*, *realitat/ficció* (*imaginació*, *il·lusió*). Al llarg del breu poema, aquests dos espais es reparteixen les proposicions no d'una manera equilibrada, però sí altament significativa (sis *questo* i dos *quello*), car mostren la divisió a la qual el jo líric és veu forçat a causa de l'enferrocament del món de les il·lusions. Carner sembla que no es vagi adonar d'aquesta estructura —que, insistim, no tan sols és sintàctica o morfològica sinó semàntica—, per tal com dels vuit deíctics leopardians només en traduí cinc (per raons de recompte de síl·labes), quatre dels quals pertanyen a l'àmbit de l'*aquí* (2 eixe, 1 esta, 1 aquesta) i solament un al terreny de l'*enllà* (aquell). Això vol dir que, en la versió carneriana de *L'infinito*, fins al vers 10 no percebem clarament el contrast esmentat, mentre que en l'original s'estableix ja en els primers cinc versos. A més, és evident que la substitució dels primers deíctics (*questo* v. 1; *questa* v. 2; *quella* v. 5) per articles determinats (vv. 1-2) o per cap indicació pronominal (v. 5) no té el mateix significat que l'original, car mitjançant els deíctics el jo líric relaciona l'enunciat amb el moment de l'enunciació, cosa que, en canvi, no passa amb l'article determinat, que més aviat té connotacions atemporals²⁵.

Aquest sistema de traducció dels deíctics leopardians no és exclusiu de *L'infinito*; podríem dir fins i tot que constitueix un dels trets significatius d'aquestes versions carnerianes. Trobem també el mateix fenomen al poema IX (vv. 22, 64, 68, 70), VI (vv. 47, 57), IV (vv. 11, 13, 35), II (v. 31), X (v. 4), etc.

Alguna vegada copsem també l'absència de deíctics temporals, però el problema és una mica més reduït. Per exemple, en el poema I, v. 29 no tradueix «una volta» i «ora»; en el poema X, vv. 4 i 19 no tradueix «eco»; a l'ídil·li *El vespre del dia de festa* (IV), v. 4 no tradueix «già», ni al v. 49 «or», partícula aquesta última que tampoc apareix en el v. 100 del poema VI (*La vida solitària*) ni al v. 21 del poema XI (*El dissabte al poblet*); al poema VII (*A la seva amada*), per acabar, tampoc tradueix «or»

²⁵ Pel que fa a l'article, vegeu JESPERSEN, *La filosofía de la gramática*, Anagrama, Barcelona, 1975. Aquestes notes sobres estilística i mètrica comparades intenten seguir el model analític que fa servir EFIM ETKIN en el seu *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1982.



G. Leopardi, retratat per S. Ferrazi, 1897. (Palau Leopardi, Recanati.)

del vv. 9 i 39 ni «mai» del v. 13. No se'ns escapa pas la dificultat de traslladar aquesta partícula temporal monosil·làbica, voldríem subratllar, però, que en l'estudiadíssima arquitectura dels idil·lis o de les cançons leopardianes aquests defèctics tenen una funció claríssima i que, per tant, la seva absència difumina la tensió entre els dos pols a què ja ens hem referit abans.

També els temps verbals són a voltes un problema per al traductor, car, obligat a respectar un ritme o un tipus de vers que ha elegit, no sempre respecta el sentit de la contraposició sobre la qual no parem d'insistir. En el poema X, vv. 20-21 —llevat que no es tracti d'un error repetit d'impremta— el poeta tradueix el present «apre» amb el pretèrit perfect «obrí», difuminant de vell nou la referència a una realitat immediata. Més greu és, en aquest sentit, l'imperfet «neixia» que copsem en el vers 51 del mateix poema en comptes del present «neix». El mateix tipus de traducció el trobem al poema II v. 45 on converteix la frase dirigida al present «e intanto il guardo / steso» amb «i, en tant, el meu esguard / que s'allargava» que es contradiu amb la forma de present d'indicatiu dels verbs dels versos anteriors.

L'estructura de *L'infinito* és coordinativa o paratàctica, la més adequada per expressar la successió psicològica i emotiva²⁶ de l'evocació interior; estructura sintàctica que regna en gairebé tots els idil·lis leopardians, vegeu sobretot *La sera del di di festa* (IV), *Il sabato nel villaggio* (XI), que ara comentarem, *La vita solitaria* (VI) i *Le ricordanze* (IX). Carner, tot i que, en general, s'adona perfectament del significat de les oracions coordinades (inel·ludibles d'altra banda vist el seu nombre elevat), a voltes, com en el cas dels dos primers idil·lis esmentats, converteix la conjunció coordinativa en una subordinativa causal: 13, vv. 38-39: «Tutto è pace e silenzio, e tutto / Posa il mondo, e più di lor non si ragiona» que Carner tradueix (IV, vv. 38-39): «Tot és pau i silenci: que ho atura / tot aquest món, i ja mai més se'n parla», o bé transforma dues oracions simples en una de composta amb la pertinent partícula subordinant: VI, vv. 33-35: «nè voce o moto / Da presso nè da lunge odi nè vedi. / Tien quelle rive altíssima quiete», que es converteix en: «no hi ha a la vora ni lluny veu ni defici / a veure o a sentir car sempreja / una altíssima pau aquelles ribes». O passa una oració coordinada a una oració de gerundi 13, vv. «Intanto io chieggo / Quanto a viver mi resti, e qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo» que es converteix en (IV, vv. 21-23): «Demano, / per ara i tant, què em restarà de vida, / cridant, tremint, esternellat a terra.», o bé a 25, v. 30: «E sec pensa al di del suo riposo» que es transforma en

²⁶ Vegeu MARCHESE, *L'officina della poesia*, Milà, 1986, pp. 80-81.

(XI, v. 32) «tot pensant en el jorn de son repós». La cosa més normal, però, és que Carner rebaixi el percentatge de polisíndetons de l'original leopardià (vegeu, a part dels casos esmentats, IV, vv. 2, 3, 5, 8, 20, 29: VI, vv. 10, 30-31, 38, 53, 56, 76; IX, vv. 4, 9, 12, 14, 16-18, 29, etc.) convertint-los en asíndetons, fins i tot allí on, molt sovint en Leopardi, són anafòrics, és a dir, encara més significatius.

L'encavalcament és una altra de les estructures, en aquest cas mètrica, que s'afegeix a la construcció coordinant i que recalca encara més l'encadenament de les sensacions i dels pensaments en el procés de rememoració que porta a terme el jo líric. *L'infinito* és, un cop més, dins la poesia de Leopardi, el paradigma d'aquesta figura que trenca el paral·lisme entre sintaxi i mètrica. Dels 15 versos de *L'infinito* leopardià, 10 efectuen **enjambement**, ajudant, doncs, a crear aquest efecte de discurs ininterromput. Carner, en canvi, força atent, tot sigui dit, a aquest procediment, tan sols en fa vuit (vv. 2, 4, 6, 7-9, 11, 13). També en altres ocasions el nombre d'encavalcaments disminueix a les mans de Carner: vegeu, per exemple, I, vv. 2-3 i 10-11; IV, 21-25; VI, 80-82, 90-100, VII, 1-2; VIII, 42, 46-47, XI, 17-18, etc., disminució mitjançant la qual es redueix també l'amplitud simfònica del moviment musical dels versos leopardians.

L'hipèrbaton és, però, la figura —sintàctica— que més reculà en les versions carnerianes respecte a l'original. Carner no accepta la sintaxi llatinitzant de Leopardi, com és evident un cop més en la seva traducció de *L'infinito*, on als vv. 2-3 redueix moltíssim el valor del trastocament sintàctic: «che da tanta parte / Dell'ultimo horizonte il guardo esclude.» es transforma en «que a la vista em lleva / de l'últim horitzó tan bella amplada» (tot pronominalitzant, a més i sense raó, el verb que en Leopardi era intransitiu). La mateixa reducció la copsem en els versos 6-7, 8-9 d'aquest poema. Però el poema que més canviat resulta des d'aquest punt de vista és el titulat *La vida solitària*, en què Carner fa xixines de gairebé tots els hipèrbatons. Passem als detalls. Si Carner respecta el primer hipèrbaton (vv. 1-3), per bé que reduint-ne una mica la intensitat amb l'afegit d'un guió que no existeix en l'original (voluntat, doncs, d'aclarir una sintaxi embolicada), en els versos següents (vv. 4-6) ja lima molt el radicalisme d'aquesta figura sintàctica, que fa desaparèixer gairebé del tot als versos 22-23 i, sobretot, a 26-31, on Leopardi construeix gairebé tota aquesta sèrie fetillera de proposicions negatives —que indiquen la caiguda en un estat d'insensibilitat o d'inconsciència que el poeta parangona a la «quiete antica» de la mort²⁷— a la llatina, amb el verb al final; inversió que,

òbviament, Carner no respecta. En síntesi, el poeta català no accepta la sintaxi llatinitzant i les inversions sintàctiques de l'italià i l'únic hipèrba-ton que respecta i fins i tot introdueix és el que té lloc dins d'un vers i que suposa només una inversió mínima i entenedora.

Leopardi era —com Carner, d'altra banda— l'oposat d'un poeta improvisat. Construïa els seus poemes amb la meticulositat d'un artesà i amb la potència i les mires d'un arquitecte de l'univers. Si aprofundim encara més el significat dels seus poemes i baixem a la fonologia, ens adonarem de la presència d'elements —més volguts que inconscients— que fins i tot en aquest terreny són isomorfs del significat general. Tornem de bell nou a *L'infinito* per copsar l'estructura vocàlica dels seus versos i, sobretot, la importància del quiasme vocàlic e-o/o-e que trobem en els versos 1 (*quest'ermo colle*), 7-12 (*ove/vento/quello/voce/eterno/morte*), 15 (*dolce/queto*). ¿Com no veure el pes específic i semàntic del quiasme *quello-voce-eterno* dels versos esmentats, on a la rima *quello-eterno* s'oposa la inversió de les vocals en *voce*, inversió que és isomorfa del contrast *questo/quello* al qual ja ens hem referit? I la conjunció dels dos mons en el vers final mitjançant el quiasme *dolce-questo*? Certament, Carner no podia pas pretendre de recollir aquestes mínimes representacions del sentit, car el sistema fonològic del català, si més no pel que fa a les vocals àtones, és completament diferent de l'italià. Ara bé, Carner, d'oïda fina i bon poeta, s'adonà de la transcendència d'aquest joc de vocals en *L'infinito* i el traslladà a la llengua catalana en la mesura que li fou possible. En efecte, al llarg de tot *L'infinit* copsem un domini de les combinacions vocàliques /e/-/a/ o /e/-/a/. Però tan sols en els versos 9-10 Carner aconsegueix reproduir en part el contrast vocàlic present en els versos leopardians, quan oposa «aquell» /a-e/ a «esta» /e-a/.

Considerem, ara, els versos. Leopardi n'emprà dos tipus: el decasíl·lab (*endecasillabo*, en italià), blanc o amb rima, i l'hexasíl·lab (*settenario*, en italià) combinat lliurament amb el decasíl·lab. I aquests són els versos que Carner usa en les traduccions que analitzem. D'altra banda el decasíl·lab és, com el lector sabrà, el vers per excel·lència de la poesia catalana. I també l'hexasíl·lab ha tingut un conreu bastant elevat, bé que molt més reduït que l'anterior, tant en la poesia culta (antiga —Pere Marc— i moderna —Verdaguer, Maragall...—) com en la popular. A més la barreja d'aquests dos mostres tampoc era inèdita en la nostra literatura, per influència de l'adaptació que Bernardo Tasso va fer de les odes pindàriques, horacianes i anacreòntiques i de les imitacions que en feren tant Francesc Fontanella com, sobretot, els poetes castellans (Fray Luis de

León) mitjançant la *lira* i la *silva*²⁸. Tornant a Carner, cal dir, en primer lloc, que tendeix a la *dilatatio*, bo i augmentant el nombre de versos, i, en segon lloc, que aquest increment sol ser més sensible pel que fal als hexasíl·labs, variació que té efectes importants en la melodia dels poemes, car n'altera l'arquitectura i, sobretot, el ritme, que esdevé ràpid en punts on era llarg i majestuós, i viceversa. Un dels casos més significatius i extrems és el de *A la seva amada*, poema en el qual els 55 versos leopardians passen a 68 en la versió carnerina, 30 dels quals són hexasíl·labs i 38 decasíl·labs, mentre que la proporció en el text de Leopardi era 16/39. És evident que en aquesta combinació mètrica troba més solucions o se sent més atret pels versos curts. Cal dir, però, que hi ha també mostres de gran equilibri (*A Sílvia*, *La calma darrera la tempesta*).

Les causes d'aquest augment de versos —constant en totes les versions carnerianes de Leopardi, llevat d'alguns poemes llargs (*La calma darrera la tempesta*) i dels més curts, per bé que no tots, com ho demostra la traducció de *A se stesso*, s'han de cercar en la desaparició o reducció d'aquells elements retòrics que pertanyen a la *brevitas* (hipèrbaton, el·lipsi, etc.), en els afegiments de partícules necessàries per arrodonir els versos catalans pels quals el traductor no trobà cap altra solució²⁹ i en el fet que la fonètica catalana és molt més rígida que la italiana a l'hora de permetre elisions, sinalefes i sinèresis, per bé que Carner es mou, al bell mig d'aquestes constriccions amb una agilitat que bé podrien imitar els nostres lletraferits contemporanis. No deixa de ser curiosa la contradicció que hom adverteix entre aquests elements d'*amplificatio* que acabem de subratllar i la reflexió teòrica que Carner farà als aforismes *De l'art de traduir*, on llegim:

No deixateu mai. Però serà agradós que, per tirat de la vostra llengua o geni personal, arribeu tanmateix a recollir una que altra frase expandida en una curtesa més compacta, i com si diguéssim imperiosa.

Carner combina el ritme dels versos amb molta habilitat per respectar la forma ja ultracentenària del decasíl·lab italià femení sense cesura o amb cesura femenina, però a voltes no ho aconsegueix, defecte que no és imputable tant al traductor com a les característiques morfològiques

²⁸ En l'interés dels ambients literaris mallorquins o barcelonins de derivació «noucentista» per la forma dels idil·lis i la cançó rau gran part de l'atractiu que tingué Leopardi per a molts dels poetes del grup de *La Revista* que el traduïren i l'imitaren (vegeu Miquel Forteza, Miquel Ferrà, Tomàs Garcés, Ricard Permanyer...).

²⁹ Alguns exemples d'amplificatio en els poemes *El moixó solitari* (v. 63), *El vespre del dia de festa* (vv. 12 i 30), *La vida solitària* (v. 25), *La calma darrera la tempesta* (v. 31 i 54), *El dissabte al poblet* (v. 29), *A si mateix* (v. 15-16), *L'infinito* (v. 7).

del català que donen un clar predomini a les paraules agudes³⁰.

Si les notes, els timbres i els acords són importantíssims en una sonata, també ho són els temps en què es divideix. Per això és un xic sorprenent que un músic i un poeta tan sensible com Carner tendeixi a anul·lar les estrofes dels poemes leopardianes. Cal dir, però, que vist que la nostra única font de les versions és *La Veu de Catalunya* i, com tothom sap, els diaris no excel·leixen pas pel respecte a l'original, no sabrem mai si l'absència, en la majoria de traduccions, dels espais interestròfics en la majoria de les traduccions es atribuïble al poeta català o fruit del follet de la linotípia. Podem assegurar tan sols que en tres ocasions (*A la Itàlia*, *Les recordances*, *El dissabte al poblet*) Carner integra les estrofes en un cos unitari; variació que, com es obvi, afecta, des del punt de vista visual i rítmic, el desenvolupament melòdic i temàtic del poema.

Cal dir, a més, que Carner, que sembla haver arribat a Leopardi per capir els mecanismes interns de la cançó i de l'idil·li, tampoc no s'adona de la diferència que hi ha entre les estrofes encara més o menys regulars³¹ i petrarquistes —si més no pel que fa al nombre de versos, encara que més lliure respecte a la distribució de les rimes i a la presència de versos solts— de la primera cançó (*Alla Italia*) i les dels poemes posteriors, on el poeta recanatés arriba, sense mai perdre de vista l'origen petrarquesc bé que transformat per Guidi (1650-1712):

*a una grande libertà della struttura strofica, delle strofe fra loro e a una assenza quasi totale della rima, che appare solo occasionalmente e molto spesso è costituita da assonanze e consonanze*³².

Musicalitat interna que Carner intenta gairebé sempre recollir, com mostren els primers versos de *La calma després de la tempesta*:

Passatà è la tempesta:
Odo augelli far festa, e la gallina,
tornata in sulla via,
che ripete il suo verso. Ecco il severo
[...]
Passada és la tempesta,
sento els ocells fer festa i la gallina
tornada a la sendera
que repeteix el seu vers. A la muntanya
[...]

³⁰ R. LLATES I SERRA I BALDÚ, *Resum de poètica catalana*, Barcelona, 1930, pp. 74-79.

³¹ M. FUBINI, *Premesa*; LEOPARDI, G., *Opere*, Utet, Torino, 1977, pp. 67-71.

³² M. RAMUSO, *La metrica*, 1984, p. 109.

Ara voldríem fer una breu referència a les rimes, car, pel fet mateix de no ser constants ni regulars, les poques que hi ha tenen un major relleu semàntic. Si els sistemes de consonàncies i d'assonàncies és prou significatiu en realitzacions mètriques més regulars, aquí ho és encara molt més, car els mots relacionats tímbricament depenen també entre si des del punt de vista del significat. Aleshores, en el cas, més probable, que el traductor no pugui reproduir exactament les mateixes rimes, i fins i tot en el cas que aconseguixi substituir-les per consonàncies o assonàncies diferents, fruit ja sigui de l'atzar, de les possibilitats o habilitats del poeta o d'una interpretació distinta del text, per molta musicalitat que atorguin al conjunt, ¿no haurà d'implicar un canvi substancial del contingut? Cal dir, a més, que moltes de les rimes de Carner en aquestes versions correspondrien a la categoria de rimes fàcils (participis, formes verbals...) mentre les de Leopardi solen entrar en la classe de les difícils o rares.

El lèxic és també un aspecte de la traducció que ens cal subratllar perquè en aquest terreny copsem també, ultra l'elecció dels possessius forts que situen temporalment aquestes traduccions a l'hora que les allunyen de la nostra sensibilitat lingüística actual, una tirada cap a la poètica carneriana. Veiem-ne alguns exemples:

El vespre del dia de festa

v. 30: solenne / de colre

La vida solitària

v. 87: drudo vil / vil arlot

v. 94: lieti colli / solacívols turons

A la seva amada

v. 6: vago il giorno / bell el jorn

v. 15: peregrina stanza / pur estatge

v. 48: caduche spoglie / dexalles atuídes

Li ricordanze

v. 12-13: ed ascoltando il canto

della rana rimota alla campagna /

atent a la cantera

de llunyana granota camperola

El dissabte al poblet

v. 43: garzoncello scherzoso / minyonet follívol

Si és difícil traduir al català adjectius tan leopardians com «vago» —en el sentit de bell, però més indeterminat— i «pelegrino», en el cas de «arlot» i «de colre» Carner fixa un dels possibles sentits, però no pas l'únic, que tenien en l'original «solenne» i «drudo» respectivament.

Abans de cloure la nostra anàlisi voldríem fer un elenc dels errors de traducció més importants. A *A la Itàlia*, en el vers 13 tradueix «che» per «qui», bo i transformant la frase en interrogativa:

E questo è peggio,
che di catene ha carche le braccia;

*És pitjor encara
qui carregà ambdós braços de cadenes?*

A *El moixó solitari* (v. 2) no entén l'ús llatinitzant i molt propi de Leopardi de la preposició «a» car en lloc de lligar-lo a «cantando», amb el significat de dirigir el cant a tota l'amplada del camp, el relaciona amb «vai», la qual cosa el porta a mal interpretar el text. En els versos 21-24 d'aquest mateix poema, no comprén, a causa, supose, de l'hipèrbaton, que «sollazzo e riso» pertanyen a la «famiglia» «della novella età dolce». Als versos 25-26 de *El vespre del dia de festa*, transforma «odo non lunge» —literalment «sento no molt lluny»— en «no m'arriba». Per exigències mètriques, en lloc de traduir «ciclio» (metonímia d'ulls) per «parpelles», escriu «cella», amb la qual cosa es crea una imatge una mica xocant. A *La vida solitària* caldria subratllar la confusió entre «infesto» (enemic, hostil) i «infaust» i també el verb «acusar», que no pot traduir l'italià «accusare» car no té el sentit de «doler-me». A *Les recordances* (v. 24) tradueix «fingendo» per «fenyent» quan hauria de haver escrit «fingint, fantasiant, imaginant». En *El dissabte al poble*, tradueix «bottega» per «botiga» en comptes d'escriure «taller, obrador». En el vers 4 del poema *A si mateix* tradueix «in noi» per «en tu i en mi», tot reduint clarament l'àmbit d'aplicació de l'oració proposicional. A més, es deixa «posa per sempre».

Hem de recordar els lectors que aquesta crítica de les traduccions carnerianes de Leopardi no té pas com a objecte rebaixar-ne l'interés i el valor, sinó el de descriure-les per comprendre'n la factura i l'horitzó literari i ideològic en els quals es mouen. Cal dir de tota manera que, llevat dels errors clars que hem detectat, aquestes traduccions són força eficaces i entenen prou bé el pensament i la forma leopardians, per bé que es decanten en bastants punts per aquella mena de versions que se solen anomenar *dinàmiques o lleugeres* pel fet de tendir cap a les convencions de la literatura receptora³³. En efecte, gairebé tots els fenòmens que hem

³³ En aquestes notes tenim en compte la «Introduction» de Kurt Weimberg al debat sobre *Literary Translation as a Problem of Reception*, del IX Congrés de l'Associació Internacional de Literatura Comparada (Innsbruck, 1980, vol. 3), i els articles de P. RENAULD *Litterature et traduction en France (1800-1850)*, publicats en el mateix volum. I també *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. HOLUB, Einaudi, 1989.

descriu fins aquí ens parlen d'una recepció que no cercava la ideologia leopardiana, sinó que fins i tot intentava d'ocultar-la, bo i reduint-ne la radicalitat formal i expressiva. Allò que volia era copsar-ne la forma, la musicalitat, el moviment del vers i l'arquitectura per bastir la cançó o, millor dit, l'idil·li classicista i harmoniós del noucentisme català —en la creació del qual la literatura catalana deu molt a Carner³⁴—, que no confon les reflexions personals i subjectives amb el moviment de l'univers, immòbil, estàtic i etern, ni deixa que la melangia de la tarda o del ponent pose en dubte l'ordre necessari i divinal de les coses. Res més oposat —aparentment si més no— al pensament leopardià. Per aquesta raó hem de situar el Carner traductor de Leopardi dins aquell àmbit de recepció de l'obra de Leopardi que classificaríem «classicista»³⁵.

³⁴ FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona, 1982, p. 213.

³⁵ E. BOU, «La poesia noucentista: una renovació temàtica», dins *Actes del IV Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Montserrat, 1985, pp. 233-244.